

FONCTIONS ET SYMBOLISME DU RETABLE BAROQUE



RETABLE DE SANTA MARIA. IGUALADA

LE RETABLE PEUT ÊTRE CONSIDÉRÉ COMME LE GENRE ARTISTIQUE EMBLÉMATIQUE DE L'HISTOIRE DE L'ART DE LA CATALOGNE DE L'ÉPOQUE MODERNE.

JOAN BOSCH I BALLBONA PROFESSEUR DE L'UNIVERSITÉ DE LLEIDA

Devant le retable principal –aujourd'hui disparu– que Pau Costa avait réalisé pour l'église de Palafrugell, Josep Pla écrivit dans *El Quadern Gris* : “Le retable churrigueresque, capiteux et sonore, éclairé par la lumière des cierges et par les quatre grands lustres pendus au plafond, était un prodige. Il avait été conçu comme un grand spectacle, mais les jours de solennité il était plus que tout cela: la lumière s'accrochait aux boiseries sacrées, dessinait des formes et des figures et l'on croyait voir une énorme assiette de gâteau fourré sur lequel coulait un caramel d'or, épais et brillant, comme un fourmillement de lueurs.”

Le retable peut être considéré comme l'exemple artistique emblématique de l'histoire de l'art de la Catalogne de

l'époque moderne. La plupart des activités créatrices des sculpteurs et des peintres d'alors furent essentiellement consacrées à la réalisation de ces complexes meubles liturgiques. Chapitres des cathédrales, associations d'ouvriers d'art, mairies, confréries de dévotion (Roser, Minerva, Puríssima Sang, Immaculada, Dolors, Sant Nom de Jesús, etc.) ou guildes, chanoines, curés et quelque autre puissant client laïc consacrèrent beaucoup d'efforts à financer la fabrication de retables destinés à enrichir et embellir les espaces sacrés et le culte religieux. Ceci entraîna une vaste demande, essentiellement encouragée par l'application, lente mais décidée, au sein des diocèses catalans de la spiritualité et des modèles d'organisation de la vie religieuse émanant des décrets du



L'ARBRE DE JESSÉ, VERDÚ



CHAPELLE DU COLL. SANT LLORENÇ DE MORUNYS

© DÉPARTEMENT DE COMERC, CONSUM I TURISME

© ELOI BONJOCH

Concile de Trente qui se termina en 1563.

Malheureusement, les terribles destructions que devait subir notre patrimoine au cours des XIX^e et XX^e siècles nous empêchent de voir que les paroisses, monastères et cathédrales de notre pays abritaient une multitude de retables qui avaient été réalisés, le plus souvent, entre le XVI^e et le XVIII^e siècles. Il ne nous en reste qu'un très petit nombre. Ce n'est qu'en visitant les églises du Roussillon –territoire qui, bien que séparé de la Catalogne, resta lié au Principat durant les XVII^e et XVIII^e siècles– que nous pouvons imaginer l'aspect que devait présenter autrefois, avec leur multitude d'objets pieux, les églises de chez nous. Les retables, ornements érigés derrière chaque autel, formaient un plan vertical au-dessus du tabernacle chaque jour plus monumental. Ils s'articulaient comme de gigantesques polyptyques –à deux ou trois volets et deux ou trois étages, sans compter le couronnement– truffés de scènes figuratives qui pouvaient être des images ou des scènes peintes, sculptées en saillie ou occupant l'intérieur de niches. Leur agencement était résolu moyennant de complexes entrecroisements pseudo-architecturaux reposant sur une lecture singulière des ordres classiques (atlantes ou "*estípits*", colonnes ou pilastres créant les séparations verticales ; entablements, frontons et baldaquins pour les horizontales) et des proportions codifiées dans le traité

d'architecture de l'italien G. Barozzi da Vignola. Le tout peint et doré, et entièrement recouvert d'une décoration bigarrée et fantaisiste, composée de feuilles, anges musiciens, chérubins, etc. Ils constituaient le grand produit des ateliers de sculpture catalans. Œuvres de maîtres qui étaient certes d'efficaces et très habiles artisans du bois et de l'albâtre, mais généralement étrangers à la conscience intellectuelle que leurs collègues italiens pouvaient avoir de l'art de la sculpture. La fabrication des retables entraîna la mobilisation des nombreux ateliers de sculpture que l'accroissement de la demande avait fait apparaître dans tout le pays. Dans tous les grands centres urbains s'installa une terrible concurrence entre les différents ateliers d'artisans-sculpteurs qui se disputaient le marché des tableaux d'église. Pour réaliser un retable on avait en outre besoin de maçons –pour les piédestaux et le montage– d'imagiers, de menuisiers et, surtout, de peintres chargés du dorage et du brunissage qui donnaient à l'ensemble son aspect définitif.

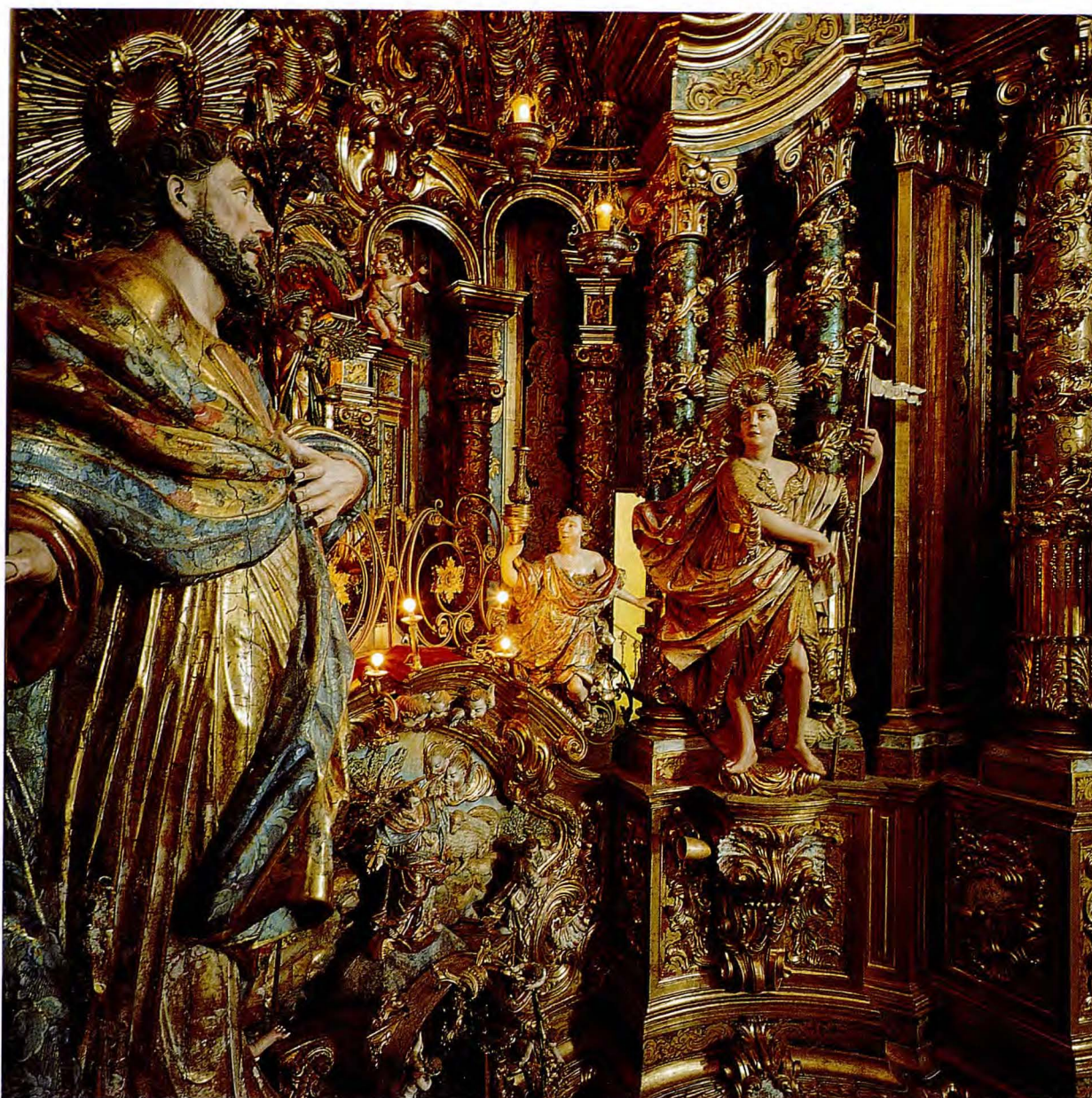
La plupart du temps, les corporations, qui n'étaient pas très riches, ne pouvaient financer que des retables très simples dont la fabrication était confiée à des menuisiers ou de modestes sculpteurs. Dans d'autres cas, la prospérité du moment, la forte pression institutionnelle exercée par les autorités religieuses, la dévotion permettaient la

construction d'ouvrages spectaculaires et imposants, magnifiques catéchismes ou sermons de bois ruisselant d'or, érigés en honneur des saints patrons d'abord, puis de plus en plus souvent de la Vierge et des mystères de l'Eucharistie.

Cependant, à côté des grands noms et des ouvrages somptueux, on trouve aussi des œuvres mineures dues à des artisans de second ordre, dont les objectifs étaient réduits. Une vue d'ensemble (se référant toujours à des artistes dont les œuvres ont survécu) diviserait ces deux siècles d'incessante activité en trois grandes étapes vaguement délimitées, ayant lentement évoluées et jalonnées de rénovations maldroitement intégrées au discours traditionnel de nos sculpteurs.

À la première étape, qui irait du dernier tiers du XVI^e siècle à 1670-1680, appartiendraient la prose renaissante ainsi que des structures au service d'itinéraires pieux de tendance narrative, abondamment représentés sur des panneaux sculptés en relief. Parcours rattachés à l'expression d'une spiritualité utilitaire, centrée sur la vie des saints traditionnelle héritée du Moyen-Âge (patrons, saints prophylactiques et protecteurs...) et enrichie, le plus fréquemment, par le très populaire culte du Rosaire, de plus en plus généralisé.

Du point de vue plastique, cette période est nettement marquée, grâce aux gravures d'importation, par l'influence de



RETABLE DU MIRACLE DE RINER (SOLSONÈS)

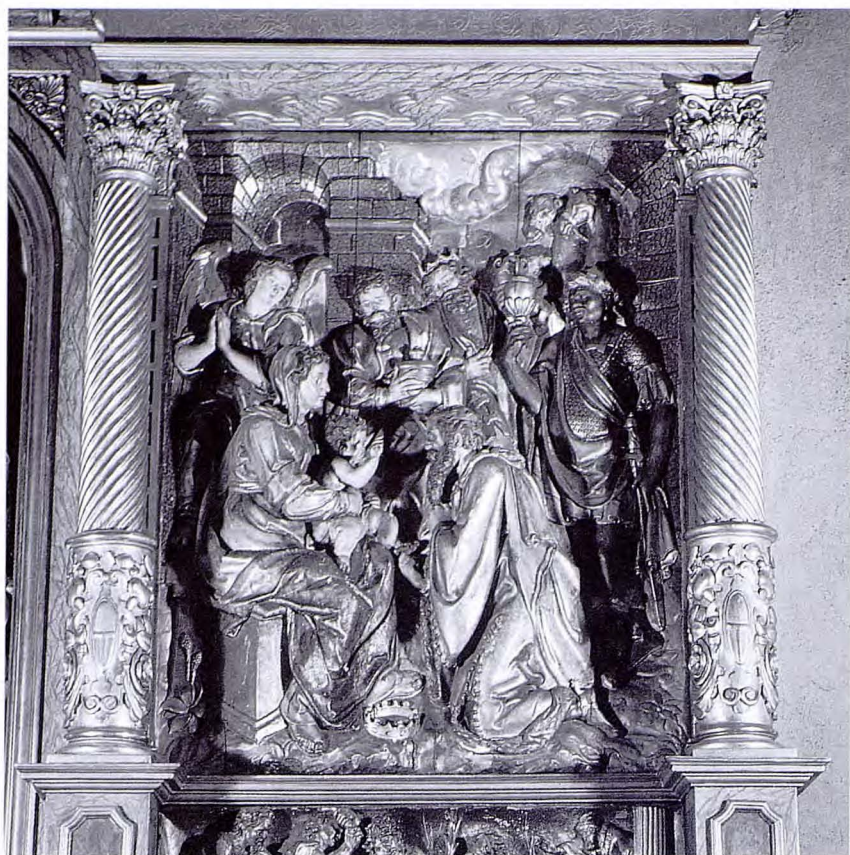
© ELOI BONJOCH

l'art italien de la seconde moitié du XVI^e siècle que nos artistes-artisans allient aux schémas de création traditionnels. C'est l'époque de maîtres tels que le Bourguignon Claude Perret († 1621), auteur du retable de Saint-Jean de Perpignan, Agustí Pujol II († 1628), le plus raffiné des sculpteurs catalans de l'époque moderne, à qui nous devons, entre autres, le retable du Rosaire de la cathédrale de Barcelone (1619), celui de l'Immaculée Conception de Verdú (1623) ou certaines parties du retable de Reus (1626-1628). De cette période se deta-

che le travail d'ateliers familiaux aussi actifs que celui des Grau de Manresa ou des Tremulles à Valls, Barcelone ou Perpignan. De celui des Gran sortirent le retable du Rosaire de Sant Pere Màrtir de Manresa (1642), le caveau des Cardona-Sogorb du monastère de Poblet (v. 1659-1671) ou le singulier retable de l'Immaculée Conception de la cathédrale de Tarragone (1678). Les ateliers des Tremulles nous ont donné le retable de Santes Creus (1647), celui du Rosaire de Tiana (1645) et, plus tard (1703), celui de l'Immaculée Concep-

tion de Saint-Jean de Perpignan, réalisé par Llàtzer II Tremulles. On retiendra aussi les ouvrages des Generes de Manresa, Perpignan et Vinça de Conflent, des Majorquins Vidal, installés à Manresa et à Vic, des Domènec Rovira.

Une seconde époque –caractérisée dans un premier temps par la présence de colonnes torses– s'étendrait jusqu'à 1730-1740. Les retables de cette période révèlent une profonde pénétration et diffusion des modèles de dévotion et de la spiritualité de la Contre-Réforme. Les grandes structures servant de sup-



© DÉPARTEMENT DE COMERC, CONSUM I TURISME

RETABLE DU ROSER. SAINT VICENÇ DE SARRIÀ



© MUSEU COMARCAL DE MANRESA

RETABLE DU ROSER DE J. GRAU

port à la narration commencent alors à céder la place aux retables plus passionnés et déclamatoires, destinés à proclamer une piété plus spéculative, davantage centrée sur l'idée de salut. Il s'agit d'ensembles s'articulant autour d'un noyau thématique central occupant une place de plus en plus importante, généralement de tendance mariale ou eucharistique (Immaculée Conception, Saint-Sacrement, etc.), où le saint patron passe souvent au second plan. Ce sont des retables d'où se dégage une impression de triomphe et de célébration propre d'une Église ayant surmonté la période de repli à laquelle l'avait obligée la menace de la réforme protestante.

Les registres stylistiques utilisés alors s'inspirent de la plastique de l'art baroque romain, surtout des créations de G.L. Bernini, A. Algardi, R. Ducquesnoy ou C. Maratti, dont on connaissait des estampes. C'est une étape que synthétisent très bien les ensembles de retables conservés aux cathédrales de

Girona et Barcelone –œuvres de Pau Costa (1672-1727), Joan Roig I († 1697) et d'autres– et aux églises paroissiales du Roussillon –retables de Prada de Conflent (1697-1699), de Colliure (1698-1701) et celui du Rosaire de Vinçà, sortis de l'atelier des frères Josep et Pau Sunyer i Raurell. On pourrait également citer le retable de Santa-Maria d'Igualada de Josep Sunyer i Raurell et Jacint Moretó (1718-1747), celui d'Arenys de Mar (1706-1711) et celui du Rosaire de Sant-Estève d'Olot (1704) dû à Pau Costa. De cette période, se détachent des grands noms de l'art du retable et de la sculpture, tels que F. Santacruz, A. Sala, Antoni et Marià Riera, Lluís Bonifaç.

Au cours de la troisième période, qui va jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, le retable conçu comme un tableau d'autel polyptyque sera de plus en plus fréquemment remplacé par une typologie de baldaquin plus ou moins élargie. Commenceront à apparaître aussi les systèmes ornementaux à tendance roco-

co ainsi que les modèles esthétiques dérivés du classicisme baroque français qui, après la guerre de Succession, domineront peu à peu la plastique du Principat. Durant ces années, coexisteront trois lignes bien précises d'interprétation de l'art de la sculpture et du retable. Pere Costa (1693-1761) –le premier académicien catalan à faire partie de l'Académie de San Fernando– et les frères Lluís et Francesc Bonifaç i Massó appartiennent à une tendance érudite et académique, plus informée de l'art de l'époque. L'imaginatif et extraordinaire Carles Moretó i Brugaroles, auteur du retable du Miracle de Riner (1747-1758), un des ensembles les plus spectaculaires et émouvants de l'époque, suit des schémas plus traditionnels, se rattachant davantage à la tradition des ateliers de sculpture et à des registres profondément baroques. Josep Pujol représente, quant à lui, une expression plus tardive des atavismes de l'artisanat du retable. C'est à lui que nous devons la merveilleuse chapelle des Colls de l'égli-



© ELOI BONJOCH

CHAPELLE DU COLLS. SANT LLORENÇ DE MORUNYS

se paroissiale de Sant Llorenç de Morunys (1773-1784).

Nous pouvons affirmer pour conclure que la puissance, l'habileté, la débordante activité et les complexes procédés de création des ateliers de sculpture du Principat donnèrent vie, à l'intérieur d'un contexte historique compliqué et accidenté, à une des époques les plus exceptionnelles de l'histoire de l'art ca-

talan. Rappelons également qu'autour de la fabrication et de l'utilisation de ces structures pieuses se constitua un riche réseau de relations spirituelles, économiques, sociales et de travail. Le retable ne conjugua pas seulement l'adresse de nos artisans, mais aussi le profond désir de la communauté des croyants d'embellir les églises, d'être instruits dans la religion et encadrés par

elle. N'oublions pas non plus que le financement et l'administration d'importantes sommes d'argent supposèrent, à une époque où les ressources étaient maigres, de gros sacrifices de la part des communautés et des corporations. Un retable constitue donc une des productions artistiques évoquant le mieux les paysages et l'esprit caractérisant notre pays à cette époque-là. ●